



**You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Nie wiem, co zrobić (z tą wiarą) : Justyna Bargielska oddaje życie

Author: Piotr Bogalecki

Citation style: Bogalecki Piotr. (2015). Nie wiem, co zrobić (z tą wiarą) : Justyna Bargielska oddaje życie. W: M. Jochemczyk, M. Kokoszka, B. Mytych-Forajter (red.), "Balaghan : mikroświaty i nanohistorie" (S. 205-220). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersytet ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Piotr Bogalecki

Uniwersytet Śląski

Nie wiem, co zrobić (z tą wiarą) Justyna Bargielska oddaje życie

Ironiczna frazo, prowadź mnie do Boga

J. Bargielska: *Bach for my baby*

Przyznajmy szczerze, któż z nas uczonych, humanistów, nie aspiruje do roli teologa, a jeszcze lepiej — postteologa?

A. Nawarecki: „Co mam nie wierzyć”.

Justyna Bargielska i polskie zawstydzenie wiarą

Opublikowany w 2014 roku tom Justyny Bargielskiej nazywa się *Nudelman*, zaś zapowiadającą go na stronie wydawcy rozmowę o tytule *Wesoła czasem makabra* przeprowadził nie kto inny, jak autor *Lajermana*. Nie wnikając w to, czy zwracająca uwagę zbieżność tytułów jest jedynie dziełem przypadku, przypomnieć trzeba, że autor *Czarnego karawatu* pochylał się nad twórczością Bargielskiej wielokrotnie, będąc nie tylko czujnym obserwatorem jej pisarstwa, ale wręcz, w pewnym sensie, dyskretnym współautorem jej sukcesu — chociażby jako juror Nagrody Literackiej Gdynia, współautor laudacji wygłoszonej na gali, w trakcie której przyznano jej laur za *Obsoletki*, autor poświęconych poetce wystąpień konferencyjnych, rozmów promujących jej ostatnie książki, a w końcu prowadzący jej spotkania autorskie. Sama Bargielska pięknie odwdzińczyła się „śląskiemu mikrologowi”, stawiając go i jego słowa „nieważne kogo, byle kochać” w zaszczytnym towarzystwie św. Augustyna i jego słynnego *dictum* „kochaj i rób, co chcesz”¹. Czytajmy zatem!

W jedynej opublikowanej do tej pory dłuższej opowieści Nawareckiego o fenomenie Bargielskiej (przedstawionej pierwotnie w li-

¹ J. Bargielska: *Trafiona inwestycja*. „Tygodnik Powszechny” 2013, nr 6. Dostępne w Internecie: <http://tygodnik.onet.pl/trafiona-inwestycja-18498> [dostęp: 19.08.2015].

stopadzie 2012 roku w ramach konferencji *Więzi wspólnoty/The Ties of Community*), część poświęconą jej twórczości poetyckiej rozpoczyna on od krótkiej uwagi na temat wiersza *Oddam życie*, pochodzącego z tomu *Bach for my baby*. Wiersz ten brzmi następująco:

Oddam życie

Mam słabą stronę: chodzenie po lesie
i badanie, dokąd chcę iść, aż okazuje się,
że przez cały ten niedzielnny mokry przedświt pies mnie ciągnął,
gdzie chciał, i teraz nie wiem, jak wrócić, i pada.
Ale to jest dopiero wstęp do mojej słabej strony.
Bo tam, skąd nie wiem, jak wrócić, są maliny,
na które nikt nigdy nie patrzył. Tylko dla mnie.
Lecz i one są jedynie wstępem
do zakładki z napisem: „Rób to, co Bóg karze”,
którą dała mi córka Iwony, przekonana,
że litery żet nie wypada używać, gdy się pisze o Bogu.
Ta zakładka pasuje do wszystkich książek
i ze wszystkich książek wypada. Znam tylko jedną
postać, która umiałaby zrobić tak zmyślną zakładkę.
Kochanie, nie wiem, co mam zrobić z tą wiedzą².

B, 14

Zmyślna zakładka (*Ona liczy na seks*)

„Czy życie wedle Bożych przykazań musi być bezmyślne?” — pyta Nawarecki w swoim eseju, po czym zauważa:

Problem z prawem, jak pokazuje cytowany wiersz Justyny Bargielskiej zatytułowany *Oddam życie*, zaczyna się na elementarnym poziomie zapisu, a przecież prawo ze swej istoty wiąże się z pismem. Rozterki związane z rozumieniem prawa (pisma) nie są wyłącznym udziałem rabinów czy filozofów pokroju Jacques’a Derridy, ale jak widać, także małego dziecka, szczerego i pobożnego [...]. Jest zatem o czym myśleć, rozmawiać, kłócić się³.

² Cytując książki Justyny Bargielskiej, stosuję następujące skróty (wraz z podaniem numeru strony): B — *Bach for my baby*. Wrocław 2013; DF — *Dwa fiaty*. Poznań 2009; O — *Obsoletki*. Wołowiec 2010.

³ A. Nawarecki: „Co mam nie wierzyć”. *Justyna Bargielska i polskie zawstyżenie wiarą*. W: *Więzi wspólnoty/Ties of Community. Literatura — religia — komparatystyka/Literature, Religion, Comparative Studies*. Red. P. Bogalecki, A. Mitek-Dziemba, T. Sławek. Katowice 2013, s. 408–410.

A jednak „córka Iwony” nie tylko nie „kłóci się” i nie wykazuje specjalnych oznak „szczeroci i pobożności”, ale też — jak można przypuszczać — nie przeżywa żadnych „rozterek” związanych z „rozumieniem pisma”. Nie zadaje pytań, a postępuje zgodnie z regułą, której prawdziwości nie wydaje się podawać w wątpliwość. Jest wszak — zacytujmy raz jeszcze Bargielską — „**przekonana** [podkr. — P.B.], / że litery żet nie wypada używać, gdy się pisze o Bogu”. Każde dziecko tworzy sobie takich „reguł” tysiące, a przyczyny ich powstania i sposoby funkcjonowania nader często pozostają dla nas tajemnicą. Dlaczego u mojej niespełna dwuletniej córki akurat wyraz „miły” wywołuje wyraźne niezadowolenie, zaś zapytana właśnie o swoje ulubione słowo odpowiada „bebe”, skoro jej obsesyjnie wręcz uwielbianym kolorem od zawsze był „lekole”? I dlaczego czasem (dlaczego właśnie teraz?) używa swoich pierwszych nazw kolorów, chociaż znacznie częściej mówi już „niebieski” i „czerwony”? Istnieją poeci, którzy próbują zbliżyć się do tajemnic dziecięcych procesów myślowych, zaskakujących pytań i spostrzeżeń czy odkrywczych formuł językowych, jakie stają się dla nich niesłabnącym źródłem artystycznej inspiracji. Ponieważ niewątpliwie należy do nich Bargielska⁴, w zacytowanym wierszu uwagę zwracać może akurat brak próby wnikięcia w tok rozumowania „córki Iwony”. W opowiedzianej historii ta ostatnia wydaje się pełnić jedynie funkcję donatora; nie wiemy nawet, czy jest ona autorką podarowanej przez siebie zakładki. Gdybyśmy mieli przyjąć to za pewnik — a ewentualność ta, przyznajmy, narzuca się od razu z uwagi na typowo dziecięcy błąd ortograficzny oraz przydawkę „zmyślna” — w dalszej części wiersza nie powinna znajdować się fraza: „Znam tylko jedną / postać, która umiałaby zrobić tak zmyślną zakładkę”. Uwaga to tym bardziej zastanawiająca, że w narzucającej się konstrukcji „znam tylko jedną osobę” ten ostatni rzeczownik zastąpiony został — wyeksponowanym dzięki przerzutni — leksemem „postać”, w tego typu wypowiedziach używanym raczej dla określenia bohaterów fikcyjnych czy literackich (wrażenie to wzmacnione jest z kolei przez repetycję słowa „książki” w poprzednich wersach). Czy bezimienną „córkę Iwony” podmiot określałby mianem „postaci”? Jeśli zaś nie o dziecko, to o jaką „postać” może chodzić? I o jaką regułę, jakie prawo?

⁴ Zdaniem Anny Kałuży podmiot wierszy Bargielskiej nieraz „zachowuje się jak ciekawe wszystkiego dziecko, które nieustannie zadaje pytania”, zaś jej poezję ożywia „pragnienie miłosnej relacji z językiem, zmysłowe nacechowanie znaku. Bargielska poszukuje niewątpliwie języka »imion własnych«, języka ekscentrycznego w swojej możliwości nazwania jedynego i tylko na jeden sposób, na jeden raz” (A. Kałuża: *Bumerang. Szkice o polskiej poezji przełomu XX i XXI wieku*. Wrocław 2010, s. 176, 178).

Zanim spróbujemy odpowiedzieć na to pytanie, dodajmy, że na innym poziomie literackiej komunikacji błędny zapis z zakładki znajduje swoje uzasadnienie. W jednym z autokomentarzy do swej twórczości powiąże Bargielska formułę z zakładki z fragmentem wiersza *Projekt wymiany ramek we wszystkich obrazkach* z tomu *Dwa fiaty*: „I wtedy żegnaj, cudny świecie, / w którym cukierek anyżowy jest lubieżny przez zawartość / litery żet” (DF, 26). Jeżeli, jak sugeruje Tomasz Cieślak-Sokołowski, rozpoznanie „powrotu” elementu z poprzedniego tomu niweluje zasadniczą „niezrozumiałość” przekazu interesującego nas fragmentu *Oddam życie*⁵, to tylko na poziomie ogólnej wymowy tekstu. „Lubieżność” dobrze komponuje się wszak nie tylko z malinami czy finałową apostrofą („Kochanie...”), ale także z otwierającym wiersz obrazem psa, „ciągnącego” bezwolną bohaterkę „gdzie chciał”, w ciemny las, stanowiący wciąż czytelną alegorię życia w grzechu — znaną choćby z pierwszej pieśni *Boskiej komedii*, przywołanej przez Bargielską w kolejnym wierszu tomu, w którym *nota bene*, w funkcji alegorii zmysłowości, pojawi się także pantera. Ewokowana w ten sposób cielesność i zwierzęca seksualność, sprawiające, że bohaterka najwyraźniej „nie czyni tego, co chce” (por. Rz 7, 15⁶), lecz „czyni to, czego nie chce” (Rz 7, 20), istotnie łączą oba wiersze Bargielskiej, stawiając nam przed oczy temat inicjacji i zasadniczej transgresji: minęły naiwne czasy językowej magii, w których o „lubieżności” czegoś decydowały wyłącznie brzmieniowe właściwości słowa to coś oznaczającego — bohaterka odkryła specyficzny smak „anyżowego cukierka”, a wraz z nim swoją „słabą stronę”, teraz zaś „nie wie, jak wrócić”. Niewątpliwie zdobyta została wiedza o trudnościach uzgodnienia postawy religijnej i sugerowanej przez „literę żet” lubieżności, czy raczej — jak przeczytać możemy dziś w *Katechizmie Kościoła katolickiego* — „nieuporządkowanego pożądanego”... Sama jednak reguła i jej geneza pozostały nieprzeniknioną dziecięcą tajemnicą. Ale to przecież „dopiero wstęp”.

Jeżeli jakaś dostępna nam logika organizuje przygodę „córką Iwony”, to może to być tylko struktura „szczęśliwej winy”, *felix culpa* — w której niezamierzony, przypadkowy błąd okazuje się koniecznym elementem planu zbawczego. Rzekomo błędna formuła „Rób to, co Bóg karze” okazuje się trafiać w samo sedno, odsłaniając — jak z pewnością powiedziałyby Slavoj Žižek — perwersyjny rdzeń chrześcijaństwa. Autor *Kruchego absolutu* zbliżał się do formuły kilkakrotnie,

⁵ T. Cieślak-Sokołowski: *Miłosne inscenizacje*. „Nowa Dekada Krakowska” 2013, nr 4–5, s. 58–59.

⁶ Zob. *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu: w przekładzie z języków oryginalnych*. Oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy Benedyktynów Tynieckich. Poznań—Warszawa 1990.

z właściwym sobie wdziękiem wiążąc ją z bardzo różnymi kontekstami. W *Perwersyjnym przewodniku po ideologiach* opowiada o niej na przykładzie sceny z filmu *Dźwięki muzyki* (*The Sound of Music*, 1965, reż. Robert Wise), w której wiekowa siostra przełożona wydaje się zachęcać nowicjuszkę zakochaną w niedawno poznanym (za jej zresztą sprawą) mężczyźnie, aby porzuciła odosobnienie i wyszła naprzeciw uczuciu. Chociaż sposób, w jaki Žižek interpretuje tę zachętę oraz wyśpiewany przy jej okazji standard *Climb Ev'ry Mountain*, nie należy bynajmniej do oczywistych, wydaje się on zbieżny z (nie)dwuznacznym znaczeniem zakładki Justyny Bargielskiej. Zdaniem słoweńskiego psychoanalityka, ukryty przekaz rzymskiego katolicyzmu jako religii-instytucji, decydujący o jego atrakcyjności dla wyznawców, brzmi w istocie następująco: „Jesteś kryty przez Wielkiego Innego. Możesz robić, co tylko chcesz. Na zdrowie!”⁷. Na mocy tego „obscenicznego kontraktu” wierzący uwolniony zostaje od długotrwałej męki związanej z oddalaniem od siebie pokusy; instytucja wydaje się wręcz zachęcać go do tego, by uległ – przez co jeszcze bardziej będzie on z nią związany, a dzięki wywoływanym eksplicytnym przekazem wyrzutom sumienia podejmie proces oczyszczenia (żał, pokuta, pojednanie, zadośćuczynienie, ofiara, jałmużna). Bardzo podobny wniosek wyciągnie Žižek z *Dekalogu* Krzysztofa Kieślowskiego, za którego najważniejsze przesłanie uzna słowa rockowego utworu „Zabijaj, zabijaj” śpiewanego przez jednego z bohaterów *Dekalogu* 10: „Zabijaj i cudzołóż, cudzołóż i pożądaj przez cały tydzień. W niedzielę bij matkę i ojca, bij siostrę, bij młodszego i kradnij”⁸. Obecny tu „czysto tautologiczny” gest „zamiany zakazu na obsceniczny nakaz przekroczenia Prawa”⁹ wyprowadza filozof z teologii świętego Pawła, który jego zdaniem „przyznaje, że Prawo samo wywołuje pragnienie, by je złamać”¹⁰. Chociaż Žižek nie powołuje się w tym miejscu na żadną perykopę, chodzi mu najpewniej o znaczące fragmenty cytowanego już siódmego rozdziału *Listu do Rzymian*, w którym mowa o „grzesznych namiętnościach pobudzanych przez Prawo” (Rz 7, 5). Pojawia się tam znamienne wyznanie: „Jedynie przez Prawo zdobyłem znajomość grzechu. Nie wiedziałbym bowiem, co to jest pożądanie, gdyby Prawo nie mówiło: *Nie pożądaj!* Z przykazania tego

⁷ *The Pervert's Guide to Ideology*. Reż. S. Fiennes. Wielka Brytania 2012. Cytat z listy dialogowej filmu.

⁸ *Dekalog* 10. Reż. K. Kieślowski. Polska 1988. Cytat z listy dialogowej filmu. Słowa do piosenki wykonywanej przez Zbigniewa Zamachowskiego i zespół Róże Europy napisał sam Kieślowski.

⁹ S. Žižek: *Materialistyczna teologia Krzysztofa Kieślowskiego*. Tłum. P. Mościcki. W: *Lacrimae rerum*. Kieślowski, Hitchcock, Tarkowski, Lynch. Red. K. Mikurda. Warszawa 2011, s. 60.

¹⁰ *Ibidem*.

czerpiąc podniecie, grzech wzbudził we mnie wszelakie pożądanie. Bo gdy nie ma Prawa, grzech jest w stanie śmierci” (Rz 7, 7b–8). Ustanowienie prawa funduje jednocześnie możliwość jego przekroczenia — bez zakazu nie byłoby występku, bez przykazania nie moglibyśmy mówić o grzechu.

Wracając do Bargielskiej, nie sposób pominąć dwóch kwestii, z których pierwsza wiąże się bezpośrednio z wierszem *Oddam życie*, druga zaś przywołuje interesującą i perswazyjną interpretację jej poezji zaproponowaną przez Adama Lipszycy. Fragment, w którym mówi poetka o rosnących w środku lasu „malinach, / na które nikt nigdy nie patrzył”, nabiera teraz — gdy tylko włożymy w niego zakładkę córki Iwony — nowego znaczenia. Sekwencja wykorzystanych przez poetkę elementów okazuje się bowiem aż nazbyt znajoma. Oto rozległy las ze zwierzętami, samotna kobieta, apetyczne i przeznaczone „tylko dla niej” owoce, w końcu zaś postać (sic!) przynosząca pokusę, przemożną zachętę. Czy jednak w świecie Bargielskiej kusiciel pozostaje ten sam, co w rajskim ogrodzie, a w związku z tym taka sama jest „kwalifikacja czynu” (grzech) i jego eschatologiczne konsekwencje? A może wszystkiemu winien pies, za którym bohaterka poszła w las? Istotnie, mając w uszach żartobliwe powiedzenie właścicieli czworonogów, moglibyśmy powiedzieć, że oto nie tyle wyprowadziła ona psa na spacer, ile to pies wyprowadził ją — w pole. Nie o polu tu jednak mowa, a o gęstym lesie, zatem najpewniej — o puszczy, skąd już tylko krok do niewypowiedzianej wprost (a przecież — niczym ukryte przesłanie teologii chrześcijańskiej według Žižka — dostatecznie wyraźnie zasugerowanej) paronomazji, jaką leksem ten mógłby tworzyć z czasownikiem *wpuszczać*. Skoro dobry Bóg-prawodawca wydaje się równocześnie przewrotnym zło-czyńcą, wskazującym na drzewo poznania dobra i zła z pełną świadomością tego, iż dorodny owoc musi zostać zerwany i skosztowany, to czy nie powinniśmy przyznać, że zostaliśmy przez niego wpuszczeni w maliny? Co ciekawe, chociaż te ostatnie uruchamiają cały szereg istotnych dla wymowy wiersza asocjacji (smak, zapach, zmysłowość, pozostawiona na ciebie kochanka „malinka” itd.), także literackich (folklor, baśnie, *Balladyna* Słowackiego, *W malinowym chruśniaku* Leśmiana itd.), zdaniem Katarzyny Długosz-Kurczabowej przytoczony frazeologizm ma inne pochodzenie, a co za tym idzie — nieco inne znaczenie. Idzie mianowicie o termin karciany, oznaczający w preferansie „zgranie swej puli”, w związku z czym „być na malinach” oznaczało „stracić wszystko, nic nie mieć”¹¹. Bargielska powie to samo, tyle że nieco inaczej i już

¹¹ K. Długosz-Kurczabowa: [odpowiedź na pytanie w Poradni Językowej PWN datowana na 21.09.2009]. Dostępne w Internecie: <http://sjp.pwn.pl/slowniki/wpu%C5%9Bci%C4%87-kogo%C5%9B-w-maliny.html> [dostęp: 15.01.2015].

niewiele inaczej i już w tytule: *Oddam życie* — oddam wszystko, nic (mi) nie zostanie. W uruchomionym przez nas kontekście tytuł ten należałoby czytać nie tylko jako żartobliwą trawestację ogłoszenia prasowego, ale także jako przepowiednię koniecznej, nieuchronnej przyszłości. „Maliny” okazują się przeznaczeniem bohaterki, jak i zerwanie owocu stanowiło konieczne doświadczenie pierwszych ludzi. Grzech jest nieuchronny — lecz i on jest „jedynie wstępem”.

Feniks i mors (*O dziewczynie, która spłonie w piekle?*)

Zdaniem Adama Lipszyca, „heretycką teologię” Bargielskiej określić można — „tylko po części dla zgrywy” — jako „antypaulinizm maryjny”¹². W jego wykładni autorka *Dwóch fiatów* „wygrywa przeciw Pawłowi postać Matki Boskiej, z której osobliwą wersją jej bohaterka się identyfikuje”¹³. Na potwierdzenie tej tezy autor *Sprawiedliwości na końcu języka* przytacza kilka znaczących cytatów, pochodzących, co istotne, z *Dwóch fiatów* oraz z *Obsoletek* — książek połączonych niełatwymi tematami poronienia, żałoby i daremnymi próbami odnalezienia straty. Pole badawcze Lipszyca wyznacza zresztą prozatorski debiut Bargielskiej oraz jej trzy pierwsze tomy poetyckie; przyczyna pominięcia tomu *Bach for my baby* wydaje się oczywista — jego artykuł został opublikowany pod koniec 2013, ale do druku złożony został z pewnością znacznie wcześniej. Jeśliby jednak uwzględnił on opublikowaną wówczas, nominowaną do Nike, Silesiusa i Nagrody Szymborskiej, nową książkę Bargielskiej, musiałby, jak sądzę, poddać swą tezę daleko idącej weryfikacji. Oto bowiem zanikają w *Bach for my baby* tropy maryjne, tak bogato i oryginalnie wykorzystywane w *Obsoletkach*¹⁴; jedynym wyjątkiem — niczym wspaniały *Magnificat* w katalogu dzieł lipskiego kantora — będzie tu liryk *Jak modlitwa* (B, 21), w którym znacznie jednak bardziej niż „Nasza Pani z Gwadelupe [...] na Targówku” interesuje poetkę stojące naprzeciw niej drzewo. W tomie nie rzucają

¹² A. Lipszyc: *Peep show. Lamentacje Justyny Bargielskiej*. „Teksty Drugie” 2013, nr 6, s. 63.

¹³ Ibidem, s. 64.

¹⁴ Zdaniem Alicji Wódkowskiej, „wprowadzając do świata przedstawionego *Obsoletek* osobę Matki Boskiej, pisarka położyła nacisk przede wszystkim na dotykające ją »przebrane macierzyństwo«, [dokonując tym samym — P.B.] swoistego uczłowieczenia tej figury, jak i wyrastającego z jej prymatu wzorca macierzyństwa”. Zob. A. Wódkowska: *Obumarłe. O konstruowaniu podmiotu melancholijnego w „Obsoletkach” Justyny Bargielskiej*. „Teksty Drugie” 2013, nr 6, s. 337.

się też w oczy polemiczne nawiązania do listów Pawłowych, które dostrzegali Lipszyc we wcześniejszych książkach Bargielskiej, przybliżając ich charakter z pomocą nader czytelnej metaforyki bokserkiej. Mając na myśli *Dwa fiaty* i *Obsoletki*, pisał zatem: „Pawłowi z Tarsu obrywa się tutaj co najmniej dwukrotnie”¹⁵: pierwszy raz w często cytowanej puencie wiersza *Gringo* („Śmierci, niewymawialska, dotykalska panno./ Gdzież jest twoje zwycięstwo? Sama ci pokażę”, DF, 30), zaś „drugi cios wymierza się apostołowi”¹⁶ we fragmencie *Obsoletek*, w którym trawestuje Bargielska znany werset *1 Listu do Koryntian*: „Kiedy byłam dzieckiem, mówiłam jak dziecko [...]. Kiedy zaś stałam się mężczyzną, wyzbyłam się tego, co dziecięce” (O, 27). Zdaniem Lipszyca te i inne¹⁷ zabiegi Bargielskiej dają się opisać w kategoriach „nieustającej, gniewnej skargi rozrywającej tekst ideologii zmartwychwstania”, którego „teologicznie zadekretowanym mechanizmom” przeciwstawia poetka „ułamkowy, sarkastyczny lament upominający się o całkiem konkretnych umarłych”¹⁸.

Czy *Bach for my baby* przynosi kres lamentom Bargielskiej? Niewątpliwie zmiana dominującego tematu całości (ze śmierci na miłość, z opłakiwania na poszukiwania) pociągnęła za sobą pewne uspokojenie — skądinąd niezbyt trwałe, skoro, jak twierdzi Joanna Mueller, „podmiotka” opublikowanego rok później *Nudelmana* znów będzie „skrajnie osamotniona”, przepełniona „autodestrukcją”, a kolejne teksty tomu układać się będą w „zapis doświadczenia depresji”¹⁹. Z całą też pewnością, w *Bach for my baby* nie przestała poetka używać narzędzi, które uznać można za typowe dla jej wcześniejszych poetyckich poszukiwań. (Pozornemu?) bluźnierstwu, profanacji, trywializacji czy infantylizacji prawd wiary — nie ma tu końca, a w inteligentnej, choć przecież także ludycznej, grze, jaką prowadzi autorka, wykorzystane zostały tak różne interteksty, jak: fragment kolędy *Bóg się rodzi* (*Harfa daje radę*, B, 9), ewangeliczna przypowieść o nieurodzajnym drzewie figowym (Łk 13, 6–9; *Na czyjś tam odjazd do Czernowiec...*, B, 10), chrześcijańska symbolika feniksa (*Ona liczy na seks*, B, 16), *Księga Hioba* (*Pan przyniósł, Pan odniósł*, B, 35) czy w końcu *Pieśń nad Pieśniami* (*Inna róża*,

¹⁵ A. Lipszyc: *Peep show...*, s. 63.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Badacz odwołuje się m.in. do puenty wiersza *Radyjko* („Niepowstrzymany dzielniku, tą kostropatą łapą / od sekcji noworodków nie wiem, czy chcę/ byś mnie dotknął. Powiadam ci, naprawdę”, DF, 27), a także do zakończenia *Obsoletek*, w którym poetka parafrazuje przytoczony przez siebie cytat z *Księgi Jeremiasza* „Zanim uformowałem cię w łonie, znałem cię (*Jeremiasz* 1, 5)” jako „Nie, nie znam cię. Sama się uformowałam (*Justyna* 1, ∞)” (O, 87).

¹⁸ A. Lipszyc: *Peep show...*, s. 64, 63.

¹⁹ J. Mueller: *Czy poniechała cię noc? O „wołaniach z głębokości” Justyny Bargielskiej*. „FA-art” 2014, nr 3, s. 80, 83.

B, 40). Co ważne, wielokrotnie pojawia się też zmartwychwstanie, które przestaje być traktowane jedynie jako negatywny punkt odniesienia. Co prawda w wyrażnie odsyłającym do *Boskiej komedii* wierszu *Ciaccona di Paradiso e dell'Inferno* za peryfrazę zmartwychwstania posłuży określenie „popieprzona technologia, która zwycięża śmierć” (B, 15), ale ta ostatnia jest jednak zwyciężana, zaś Chrystus zachowuje należne mu atrybuty boskości, podobnie jak w wierszu *Z głębi kontinuum*, w którym może on „być / w dwóch miejscach naraz [...] może być wszędzie” (B, 17). Rzecz jasna, Bargielska nie byłaby sobą, gdyby nie określiła go jako „Martwego Boga” (powie zaś Julia Kristeva: „Nie ma nic bardziej smutnego niż martwy Bóg”²⁰) i gdyby w wierszu *Ona liczy na seks*, opartym na zestawieniu zmartwychwstałego Chrystusa z feniksem, nie kazała mu ona być „naprawdę/pissed off na ten głupi Kościół” (B, 16). Rację ma Lipszyc, gdy zauważa, że w głęboko ironicznej poezji Bargielskiej „język ulega przedziurawieniu”, a jego pozorna oczywistość i „spoistość” jest „dziurawiona, nakłuwana, patroszona”²¹. *Bach for my baby* pokazuje jednak, że niekoniecznie musi to służyć zadaniu „przekładu straty” i tworzeniu w nim „miejsc niewymazywalnej, gniewnej pamięci”²². Niekoniecznie też, jak widać, musi chodzić o wymierzanie ciosów Pawłowi, misji prorockiej i teologii zmartwychwstania. Nawet jeśli już przyjąć agoniczną metaforę Lipszycy, to aby oddać sprawiedliwość pięściarskim umiejętnościom Bargielskiej, dopowiedzieć należałoby, że w wielu fragmentach ma dostawać się nie temu czy innemu teologowi, a samemu Bogu — jak w często cytowanym fragmencie z *Obsoletek*: „A to jest moja modlitwa: wstrętny pasibrzuchu, zawiodłeś mnie już tyle razy, że z mojej strony nie może być nawet mowy o miłości. Mogę co najwyżej docenić dobroć twojej woli, rozległość twojej łaski i te oto pejzaże. Ale za to doceniam je co najmniej do szaleństwa” (O, 48). Nieco później bohaterka zwróci się do Boga — owego „opieszalego pocztowca” (O, 75) — w innej paradoksalnej modlitwie: „Odrzuć mnie, Panie, dla mnie to tylko wygoda” (O, 59). To ostatnie zdanie to zaledwie, pozornie nieistotny, tytuł kolejnego rozdziałiku *Obsoletek*, ale na rozmaite aluzje do chrześcijaństwa czytelnik Bargielskiej natrafić może na każdym kroku. Jednym z najlepszych tego przykładów (przynoszącym skądinąd mój ulubiony okaz z bogatego bestiariusz poetki, a zarazem moją ulubioną, zadziwiająco literalną, peryfrazę śmierci) jest odpowiedź matki dziewięciorga dzieci na pytanie „Czegożeś się tak puszczala?”. „Bo silne jest jak mors uczucie — powiedziała — Zwłaszcza to do własnych dzieci” (O, 74).

²⁰ J. Kristeva: *Czarne słońce. Depresja i melancholia*. Tłum. M.P. Markowski, R. Ryziński. Kraków 2007, s. 10.

²¹ A. Lipszyc: *Peep show...*, s. 61.

²² Ibidem.

Nie tylko zacytowane fragmenty *Obsoletek*, ale nade wszystko wiersze z tomu *Bach for my baby* przekonują, że Bargielska umiejętnie łączy obce sobie dykcje, style i rozmaite rejestry polszczyzny (wylicza Alina Świeściak: „odrealnienie”, „naiwność”, „mit”, „bajkowość i dziecięca stylistyka” połączone z „niedziecięcą świadomością”, „stylistyką swobodnego zwierzenia”, „tragizmem”, „absurdem”, „makabreską” czy „tanatyczną orientacją”²³). Owa „polifoniczna żonglerka”²⁴ skutkuje zadziwiająco oryginalnymi efektami poetyckimi, dzięki którym z nawiązką spełnia ona postsekularny postulat poszukiwania „trzeciego języka” — zdolnego wyrazić takie indywidualne duchowe doświadczenie, które zachowuje jednak (słabą, przerywaną, krytyczną) łączność z określonym wyznaniem (wyznaniami). Niepoślednią rolę pełni tu głęboka ironia, niepozwalająca zaistnieć jakimkolwiek uproszczonym deklaracjom. Jeśli zatem Bargielska każe swej bohaterce przyznać się do posiadania „nieśmiertelnej duszy”, każe jej zrobić to w rozmowie z synem, fantazującym o odległym nam geochronologicznym okresie, w którym „nie potrzebowaliśmy oczu” (*Sól i ogień*, B 38). Kiedy w *Spóźnionej nowennie do świętej Rity* bohaterka zdecyduje się wreszcie „złożyć dłonie do modlitwy”, będzie musiała z wyraźnym dystansem odpowiedzieć, że „lubi ten trick” — co jednak nie osłabi dramatycznej wymowy zakończenia, przywołującego scenę zwycięstwa Izraela nad Amalekitami, odniesionego dzięki pomocy Aarona i Chura podtrzymujących ręce modlącego się Mojżesza (zob. Wj 17, 8–16): „Gdybym modliła się jak należy, / z rękami do góry, żyłabym” (B, 39). W końcu zaś, gdy w tekście *O dziewczynie, która spłonie w piekle* (B, 20) zainscenizuje poetka scenę okrutnego końca bohaterki, w trakcie której wygłosi ona łzawą mowę pożegnalną: „proszę, żebyś pamiętał, / że nikt cię tak nigdy nie kochał jak ja / i nikt tak bardzo jak ja nie pragnął być wolnym/w twoim obliczu”, sprytnie przemyci w niej Bargielska aluzję do Pawłowego *Listu do Efezjan* (1, 3–4). Znow jednak kończące wiersz kolokwialne dopowiedzenie („Po prostu miałam / swoje ograniczenia”) oraz wystylizowanie sceny na rodzaj telewizyjnego show, którego kulminacyjnym momentem jest „wciśnięcie guzika” — odbiera całości (śmiertelną!) powagę.

Zaiste, rację miał Aleksander Nawarecki, twierdząc, że tom *Bach for my baby* zawiera „parę teologicznych arcydzieł”, a uprawiana przez Bargielską „poetycka teologia”²⁵ zasługuje na szacunek i podziw. A przecież nawet słowa nie zdołaliśmy poświęcić tu wierszowi *Pies ci je kapelusz*, przed którym autor *Małego Mickiewicza* pokornie „zdejmuje ka-

²³ A. Świeściak: *Raz jeszcze o „niewymawialskiej”*. W: Eadem: *Lekcje nieobecności. Szkice o najnowszej poezji polskiej* (2001–2010). Mikołów 2010, s. 125–129.

²⁴ Ibidem, s. 128.

²⁵ A. Nawarecki: „Co mam nie wierzyć”..., s. 413.

pelusz jak przed świątynią”²⁶. Zamykająca jego esej wymowna apologia utworu Bargielskiej — zwłaszcza zaś otwarcia „Tak szczerze, to myślę, że nie wiesz, czym jest tęsknota” i puenty „I, umówmy się, / Ja i krew Zbawiciela, tylko my dwie wiemy, czym jest tęsknota” (B, 30) — nie cofnie się przed konstatacją śmiałą i ryzykowną (skądinąd, mistrzowsko imitującą nonszalancki styl autorki): „Tak szczerze, żeby w ten sposób jęknąć z rozkoszy, trzeba być wierzącą i praktykującą katoliczką”²⁷. Z kilku powodów sąd ów (nazbyt śmiały czy celowo prowokacyjny?) nie przypadł do gustu Marcie Koronkiewicz, rozpoznającej w decyzji badacza typowy dla recepcji Bargielskiej gest jej „upupienia”²⁸. Równie interesujące jest to, że to ten sam wiersz uzna Joanna Mueller za dowód obecności „żywołu blasfemicznego” w *Bach for my baby*²⁹, co mogłoby stanowić dowód mistrzostwa Bargielskiej w balansowaniu pomiędzy żywiołami duchowego, fizycznego i — nade wszystko — poetyckiego zaangażowania. Twórcę mikrologii interesuje wszakże inna oscylacja, dostrzegalna nie tyle w komunikacji poetyckiej, ale w życiu literackim, którego istotny element stanowią wywiady prasowe. Nawarecki zwraca uwagę na sposób, w jaki poetka — z niespotykanymi wcześniej wśród polskich poetów „luzem”, „beztroską” i „bezwstydem”, „wręcz na granicy tautologii”³⁰ — wypowiada się na temat wiary. Wśród prasowych wypowiedzi Bargielskiej badacz wynajduje prawdziwe perełki³¹, które omawia w kontekście nakreślonej uprzednio (jak sam przyznaje, „w pewnym uproszczeniu, a nawet z publicystyczną wulgarnością”³²) sytuacji „polskiego zawstydzenia wiarą” — swoistego tabu religijnego, którego przekraczanie przez Bargielską uznaje badacz

²⁶ Ibidem.

²⁷ Ibidem, s. 414.

²⁸ Zob. M. Koronkiewicz: *Bargielska bez wymówek*, „Śląskie Studia Polonistyczne” 2014, nr 1, s. 207–215. Por. Eadem: „Panny z Wilka” w wersji Tima Burtona. „Wielogłos” 2012, nr 4, s. 297–306.

²⁹ Inna sprawa, że Mueller nie wydaje się mieć racji, gdy interpretuje ów tekst jako zapis „targowania się z Bogiem o objętość pragnień” (J. Mueller: *Czy poniechała cię noc...*, s. 86); adresatem wypowiedzi nie jest tu bowiem Bóg, a kochanek („Twoje maile / to nie maile, to pieszczoty”; „Nie, mailu dzisiaj pójdziesz spać z żoną / a ja pójdę spać z mężem”).

³⁰ A. Nawarecki: „Co mam nie wierzyć”..., s. 410–412.

³¹ Dodajmy do tej kolekcji jeszcze jedną wypowiedź — poświęconą zmartwychwstaniu. Mówi Bargielska: „Czy ktoś się kiedyś zastanawiał, jaki miał oddech Chrystus, gdy zmartwychwstał? Ja się zastanawiałam bardzo krótko, bo dla mnie to kwestia wiary: świeży miał. I to było jedno ze świadectw jego boskości. A pantera z podać budziła się nie tylko ze świeżym, ale wręcz, jak wspominałam, nieprawdopodobnie przyjemnym oddechem. I tak dalej. Duży kot to znakomicie chrześcijański symbol” (J. Bargielska: *Ja jestem swoją ulubioną poetką. Rozmowę przeprowadzili Paweł Kaczmarek i Marta Koronkiewicz*. „Odra” 2012, nr 11, s. 151).

³² A. Nawarecki: „Co mam nie wierzyć”..., s. 410.

za równie śmiałą transgresję, jak „przerwanie dyktatu milczenia dotyczącego poronień”³³. Za szczególnie znaczącą uznaje on odpowiedź na jedno z zadanych pisarce pytań o wiarę — „Co mam nie wierzyć. Wierzę” — którą poddaje następnie skrupulatnej lingwistycznej analizie, przywodzącej na myśl sposób, w jaki Roman Jakobson odczytywał hasło wyborcze *I like Ike*. Nie ograniczając się wszakże do odnotowania aktywności funkcji poetyckiej, dochodzi Nawarecki do wniosku, że „jakby odruchowo, bez wysiłku uchyła [w swej wypowiedzi Bargielska — P.B.] szeroko rozpowszechniony (obowiązkowy?) dyskurs konfesyjny”³⁴, który określić można mianem „dramatycznego” bądź „apofatycznego”, a który najczęściej dochodzi do głosu „w postaci paradoksów, aporii koniecznych do mówienia o Bogu »po śmierci Boga«”³⁵. Jak wyznaje autor *Pokrzywy*, procesy społeczne, którym towarzyszy tego typu dyskurs, „kojarzy [on] z postsekularyzacją” (choć dopowiadając zastrzega: „a może tylko sekularyzacją?”)³⁶. W tym sensie Bargielska ze swoim bezpretensjonalnym przyznawaniem się do wiary stanowiłaby godne polecenia remedium na „zwrot postsekularny”, w polskich warunkach przypominający „groteskową wolę”³⁷. Myśl tę trafnie wyrażał perswazyjny tytuł konferencyjnego wystąpienia, które stało się podstawą omawianego tu eseju Aleksandra Nawareckiego: *Na postsekularność — Bargielska!*

Do dziś pamiętam swoje zaskoczenie, kiedy — jako jeden z organizatorów konferencji *Więzi wspólnoty* — otrzymałem od Profesora tytuł jego wystąpienia. Sam bowiem autorkę *Dwóch fiatów* zawsze łączyłem właśnie z postsekularyzmem, a jej poezję widzieć chciałem jako jedną z najciekawszych, indywidualnych i oryginalnych strategii literackich wychodzących naprzeciw duchowym poszukiwaniom członków współczesnych społeczeństw, definiowanych jako wspólnoty postsekularne. Jak bowiem inaczej określić twórczość, w której teologiczno-religijne spory prowadzi się „ironiczną frazą”, w języku otwartym na „polifoniczną żonglerkę” rozmaitych „odczarowanych” dykcji i dyskursów, przy niesłabnącym, lecz nasilającym się akompaniamencie rozmaitych instrumentów świeckości, niestrudzenie realizujących *basso continuo* każdej potencjalnie metafizycznej kompozycji? Tymczasem inne spojrzenie autora *Małego Mickiewicza* — wzorem Derridy skupiającego się na marginesach twórczości Bargielskiej, bo za takie uznać można udzielane przez nią wywiady — każe zwolennikom aplikowania kategorii „postsekularności” do polskich badań literackich zadać

³³ Ibidem.

³⁴ Ibidem, s. 411.

³⁵ Ibidem, s. 411.

³⁶ Ibidem, s. 407.

³⁷ Ibidem.

sobie kilka ważnych, niewygodnych pytań. Czy nie jest to jednak, mimo wszystko, przejawem pewnej mody? Czy nie prowadzi ona do uproszczeń? Czy trafnie przez Nawareckiego zdiagnozowane istnienie polskiej odmiany „religijnego tabu” nie kazałoby mówić raczej dopiero o wypracowywaniu żywego języka religijnego (co stało się troską między innymi późnego Miłosza) niż już o „postsekularnych” tego języka przekształceniach? I może istotnie ma on rację, stawiając tezę, że polska poezja przed Bargielską nie zdołała unieść ciężaru religijnych poszukiwań?

Przed wszystkim jednak, jak wierzę, esej Nawareckiego — wychodzący od jego osobistych wspomnień z lat 70. i 80., dający wgląd w przemiany funkcjonowania religii w polskim dyskursie publicznym, a urywający się na przytoczeniu i skomentowaniu jednego tylko wiersza — stanowi świetny wstęp do lektury poezji Bargielskiej. Wystarczy bowiem choć trochę znać Nawareckiego, by wiedzieć, że tam, gdzie chyli on przed poezją czoła, tam dopiero zaczyna się jego — fascynująca i długotrwała, czasem wręcz wieloletnia — przygoda lekturowa. Czytajmy zatem! (Byle dalej, a najlepiej do końca).

Bargielska albo formuła

Jak rozumieć puentę wiersza *Oddam życie*, w której bohaterka, zwracając się najpewniej do kochanka, będącego adresatem wielu innych wierszy tomu, wyznaje: „Kochanie, nie wiem, co mam zrobić z tą wiedzą”? W poprzednim zdaniu czytaliśmy, że podarowana jej „zakładka pasuje do wszystkich książek/i ze wszystkich książek wypada” (to ostatnie słowo padło już wcześniej we frazie „litery żet nie wypada używać, gdy pisze się o Bogu”), teraz zaś — gdy w wierszu pojawia się tak czule potraktowany adresat — całość przeistacza się we flirt. Ujawniona wydaje się też tożsamość tajemniczego kusiciela: jedynej postaci, „która umiałaby zrobić tak zmyślną zakładkę”. Rozproszone po tekście wiersza ślady *sacrum* pchają nas zatem, koniec końców, w objęcia *profanum*: oto bohaterka wykorzystuje zdobytą „wiedzę” z zakładki do uwodzenia, marząc o tym, by „oddać życie” w ramionach kochanka — by umrzeć choć na kilka chwil, niewielką co prawda śmiercią, *la petite mort*. Chce tego, deklaruje to już od tytułu i to właśnie do tego upragnionego „oddania się” prowadzi swój wiersz, umiejętnie przedłużając grę wstępną (doskonale sprawdza się w tej funkcji zastosowana w wierszu „szkatułkowa” kompozycja) i zmyślnie przybliżając się do niemożliwego nie nastąpić wypadku.

A jednak taka całkowicie zeświecczona wykładnia nie wydaje się wyczerpywać problematyki omawianego wiersza. Nie można uwolnić się bowiem od wrażenia, że Bargielska — wbrew regule „córkę Iwony” — zdecydowała się napisać „o Bogu” przy „użyciu litery żet”. Czyż nie udało się jej stworzyć wiersza, w którym teologia i „lubieżność” odsłaniałyby wspólną dla nich strukturę — i to nie taką bynajmniej, jak w mistyce oblubieńczej czy *Pieśni nad Pieśniami*? Chodziłoby o sytuację, w której grzeszenie odgrywałoby główną i zasadniczo pozytywną rolę szczęśliwej winy, zaś uaktywnienie „słabych stron” przyśpieszałoby pojawianie się łaski, w myśl — nie do końca, przynajmniej, ortodoksyjnie wyłożonej — paulińskiej zasady „moc w słabości się doskonali” (2 Kor 12, 9; nieco dalej czytamy: „albowiem ilekroć niedomagam, tylekroć jestem mocny”; 2 Kor 12, 10). Gdzie jednak miejsce dla łaski w *Oddam życie*, gdzie miejsce dla Pawła i jego „ościenia”? Odpowiadając, przywołajmy raz jeszcze („tylko po części dla zgrywy”) Adama Lipszyca i jego „antypaulinizm maryjny”, któremu na moment przyznać będzie trzeba rację. Niezależnie bowiem od wszystkiego komunikat „Rób to, co Bóg karze” uznać można za trawestację słów Maryi z Kany Galilejskiej: „Zróbcie wszystko, cokolwiek wam powie” (J 2, 5; w tłumaczeniu *Biblii Poznańskiej*: „Zróbcie, cokolwiek wam każe”³⁸). Jest to, przynajmniej, utożsamienie konsekwentne: mieliśmy kuszoną Ewę, mamy wskazującą na Boga Maryję. Istotnie, doświadczenie tej pierwszej „to jedynie wstęp” do roli tej drugiej (jak głosi wszak jedna z prefacji, „to, co Ewa utraciła przez niewierność, Maryja odzyskała przez wiarę”), ale jak się ma do tego miłosna przygoda bohaterki wiersza? Być może i ona jest „dopiero wstępem” — ale do czego, skoro na frazie „Kochanie, nie wiem...” kończy się wiersz, zaś zreinterpretowany w jej świetle tytuł całości wydaje się nagle — jak pokazaliśmy wyżej — zadziwiająco, jak na Bargielską, jednoznaczny? W sytuacji, w której tytuł i puenta wiersza wydają się wiązać z sobą silnym węzłem, sugerując, że całość ma raczej strukturę kolistą niż szkatułkową, pozostaje nam zwrócić się do początku, który nazbyt chyba pośpiesznie uznaliśmy za „jedynie wstęp”. Oto, bohaterka bada, „dokąd chce iść, aż okazuje się, / że przez cały ten niedzielny mokry przedświt pies ją ciągnął, gdzie chciał”. „Przedświt” ten wydaje się frapujący, nie tylko dlatego, że jest to jedyny poetyzm w tekście i w związku z tym może on przywoływać poezję Józefa Czechowicza czy Bolesława Leśmiana, ale też przecież oparty na wierze w Boską interwencję i zmartwychwstanie narodu mesjanistyczny poemat Zygmunta Krasińskiego. Informacją o pierwszorzędnym znaczeniu wydaje

³⁸ *Pismo Święte: Stary i Nowy Testament: w przekładzie z języków oryginalnych.* Oprac. zespół pod red. M. Petera (*Stary Testament*), M. Wolniewicza (*Nowy Testament*). Poznań 2003.

się u Bargielskiej to, że jest to przedświt „niedzielny” i „mokry” — być może ten sam, w którym przed grobem (zaiste „nie wiedząc, jak wrócić”) łzami zalewała się Maria Magdalena. Nie wiedzieć właściwie czemu „wczesnym rankiem, gdy jeszcze było ciemno” (J 20,1) ta, którą przez życie ciągnęło nieujarzmione zwierzę lubieżności, wybrała się do ogrodu (kiedy pojawi się tajemnicza postać, ewangelista zaznaczy, że sądziła ona, „iż to ogrodnik”; J 20,15). Doskonale znamy nie tylko przywoływaną tu scenę, ale i zainspirowany nią rozpowszechniony motyw ikonograficzny — któremu frapującą książkę o paradoksalności dotyku, zmartwychwstaniu i o „podwyższeniu ciała” poświęcił autor *Dekonstrukcji chrześcijaństwa*, Jean-Luc Nancy³⁹ — „Noli me tangere”: „nie dotykaj mnie”, a także, jak woli *Biblia Tysiąclecia*, „nie zatrzymuj mnie”. To pierwsze tłumaczenie odsyła nas do miłosnej apostrofy z puenty wiersza i do bogatej semantyki dotknięcia w poezji Bargielskiej (vide kończący *Dwa fiaty* wiersz *Córce*, DF, 37), otwierając inną możliwość — chrystologiczną — reinterpretacji tytułu i tajemniczej postaci Ukochanego (to on — autor Formuły — „oddawałby życie” dla bohaterki). Co zaś do drugiego przekładu — „zatrzymanie” z pewnością nie grozi wprowadzającej polski język religii w ruch poezji Bargielskiej: na każdym kroku zaskoczenie (trójca Ewa — Maryja — Maria Magdalena to wszak kluczowe kobiece figury zapowiadające zmartwychwstanie), żadnej rezygnacji, żadnego wstrzymywania się — prócz Derridańskiej różni, *différance*, odpowiedzialnej za zasadnicze otwarcie tej poezji, którą autorka uparła się (o szczęśliwa wino!) mówić z nami o religii i o doświadczeniu duchowym.

Co zaś do homofonicznej formuły „Rób to, co Bóg karze” — formuły niemożliwej bez pisma i odpowiadającej naszym, postsekularnym czasom, w których to właśnie pismo (już nie głos, nie wizja) okazuje się uprzywilejowanym medium religii — czyż nie można uznać jej za genialny w swojej „zmyślności” sygnał nowego otwarcia? O formule tej można by powiedzieć to, co Gilles Deleuze mówił o słynnym „I would prefer not to” Bartleby’ego Melville’a, owego „nowego Chrystusa”⁴⁰: „nie jest [ona — P.B.] ani afirmacją, ani negacją”, „w równym stopniu pochłania to, co na pozór podtrzymuje, jak trzyma na dystans każdą inną rzecz [...] otwiera sferę nieokreśloności, w której słowa nie różnią się już od siebie; tworzy próżnię we wnętrzu mowy”⁴¹. Różnica byłaby taka, że na skutek „pustoszącej język”⁴² formuły Melville pogrążył się w długim milczeniu (przerwanym do-

³⁹ Zob. J.-L. Nancy: *Noli me tangere. On the Raising of the Body*. New York 2008.

⁴⁰ G. Deleuze: *Bartleby albo formuła*. Tłum. G. Jankowicz. W: H. Melville: *Kopista Bartleby. Historia z Wall Street*. Tłum. A. Szostkiewicz. Warszawa 2009, s. 104.

⁴¹ Ibidem, s. 69, 73.

⁴² Ibidem, s. 73.

piero przez pojawienie się kolejnego literackiego sobowtóra Chrystusa w *Billym Budzie*), zaś Bargielska z jej pomocą bez ustanku wskrzeszać próbuje zużyte, pozornie martwe formy i formułki religijne, dając im nowe (czyż nie post-sekularne właśnie?) życie. A może i to jest „jedynie wstępem”?